

El proyecto arquitectónico y su espacio de inscripción

Autora: Theodora Papidou

Tesis leída el 4 de junio de 2014

Director: Juan José Lahuerta

Programa de Doctorado:

Teoría e Historia de la Arquitectura

Departamento de Composición arquitectónica

ETSAB-UPC

TDX: <http://hdl.handle.net/10803/279249>

El contenido del dossier

- › Nota sobre la elaboración y la reelaboración de la tesis para adaptarla a la colección *arquía/tesis*
- › Portada de la tesis
- › Índice de la tesis
- › Capítulo introductorio titulado «Programa», pp. 7-12
(la numeración sigue la paginación de la tesis)
- › Ejemplos de páginas dedicadas a la ilustración
- › Recapitulación titulada «Sinopsis. Re-escribir la tesis», pp. 271-277
(la numeración sigue la paginación de la tesis)

Nota sobre la elaboración y la reelaboración de la tesis para adaptarla a la colección *arquía/tesis*

La tesis propone una investigación en el campo de la teoría del proyecto arquitectónico determinando el espacio en que se inscriben las primeras huellas escritas, verbales y gráficas, del proyecto. Propone reflexionar sobre la etapa inicial del proyecto, por lo general desatendida, en la cual un trazo indeterminado o una palabra escrita al principio suelta condensan un pensamiento propiamente arquitectónico.

Sobre un mismo trozo de papel se retienen, obviamente, las líneas y las palabras del proyecto, pero es en las profundidades de un medio donde por esencia *se inscriben*. Ese medio adquiere las dimensiones de un espacio: el espacio de inscripción. Interpretar el proyectar arquitectónico a partir del espacio de inscripción es tratar de pensarlo de manera inmanente. En vez de hablar de la idea que nos conduciría a la búsqueda de un “más allá” de las formas arquitectónicas, el espacio de inscripción nos dirige a lo “más yacente” ante nosotros. La forma sostenida por un discurso que la interprete pierde su primacía a favor de la escritura. La escritura contiene siempre en su interior una inscripción a cuya búsqueda se dedica la tesis.

La tesis analiza una serie de proyectos como el *Danteum* de Guiseppe Terragni y el *Cannaregio* de Peter Eisenman planteando una relación con el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp dentro de un contexto histórico múltiple y fragmentario. El recorrido que propone el texto de la tesis no sigue el orden que impone la secuencia histórica, sino *aspira a ser el registro de los procedimientos mismos de la investigación*. Por esta razón, el texto de la tesis es la fijación de la reorganización y la composición de un material, al principio discontinuo y desconectado, que consiste en imágenes y fragmentos textuales derivados de determinados conceptos y proyectos como también derivados de momentos históricos. Al final, la estructura textual de la tesis adquiere la forma de un glosario cuyo carácter unitario descansa en un orden topológico establecido por la vecindad de las imágenes y los fragmentos textuales que se articulan en su interior.

Los artículos-lemas del glosario son seis: Glosario, Línea, Texto, Proyección, Lugar y Re-escritura. El glosario en cuanto tal permite la lectura de sus artículos en un modo flexible y discontinuo. Para que el lector mantenga constantemente la referencia a las cuestiones y la dirección de la investigación, se ha incluido en cada artículo-lema del glosario un texto-guía titulado «El programa» que constituye el monólogo interior de la investigación. Al final de la tesis, el artículo titulado «Sinopsis. Re-escribir la tesis» propone una re-lectura de la tesis esta vez no en torno a conceptos, sino en torno a seis recorridos noemáticos más allá del orden topológico impuesto por el glosario.

El texto, pues, no propone una narración divergente y más allá de los procedimientos de la investigación, sino aspira a ser un registro suyo. A lo mismo apunta la ilustración del texto. Las imágenes ocupan sus propias páginas. Estas son compuestas por imágenes y fragmentos textuales –como se ve en los ejemplos incluidos en el presente dossier– a menudo sin referencia explícita a los textos con que se avecinan. Fijan, en realidad, una idea que puede ser o no entretejida con el contenido de los textos, pero que funciona como orientación en el pensamiento.

La adaptación de la tesis a la línea editorial de la colección *arquia*/tesis debe conservar la originalidad de su estructura disminuyendo la extensión y la intensidad del monólogo interior de la investigación. Considero importante mantener inalterada la estructura del texto, el carácter y el espíritu de las páginas dedicadas a las imágenes, mientras revisaría la extensión de las partes aquellas donde a veces con excesiva insistencia se plantean en cada artículo del glosario las cuestiones y la dirección de la investigación. Como último, se puede plantear la revisión de los fragmentos citados por otros autores con el fin de una posible reducción de su extensión donde se crea oportuno.

La tesis es una reflexión personal que inaugura un nuevo espacio para interpretar el gesto de proyectar arquitectónico, pero gracias a la amplitud de su temática se dirige a todos aquellos interesados en los procesos de proyectar independientemente de sus particulares campos de investigación.



El proyecto arquitectónico y su espacio de inscripción

TESIS DOCTORAL

Theodora Papidou

Director de tesis Prof. **Juan José Lahuerta Alsina**

TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA

ETSAB ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA
UPC UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CATALUÑA

BARCELONA 2014

Programa7

GLOSARIO _localidades y estratificaciones de la palabra13

- La reflexión arquitectónica y el término dividido (13)
- El programa (22)
- Una modalidad metodo-gráfica (25)
- La ordenación *por escrito*. La sintaxis y la lista (32)
- Las extremidades del proyecto. El concepto en su extensión (40)

LÍNEA _lo trazado y la inscripción45

- El programa (45)
- El fenómeno del grafismo (50)
- Las superficies de la escritura y el espacio de inscripción (59)
- Las líneas del proyecto arquitectónico. □ *Chamber Works* (66)
- [*Alfabeto*] (74)
- [*Tipografía*] (83)

TEXTO _la doble escritura95

- [*Primeras escrituras*] (95)
- El programa (102)
- Escritura: hacia una definición (105)
- El texto proyectual arquitectónico (113)
- ... fijación del pensamiento *en signos*: un inciso semiótico (120)
- [*Gramatología*] (133)

PROYECCIÓN (*sin*_ lugar)_ □ el *Gran Vidrio*143

- [*Mitografía*] (143)
- Los «trozos de papeles rotos» y el *Vidrio* (al final roto) (151)
- Hacia la escritura propia del *Vidrio* (159)
- La proyección *infra leve* (169)
- Hacia una espacialidad del soporte de fijación gráfica. □ *Vanguardia rusa* (173)

LUGAR _el espaciamiento de los signos gráficos183

- [*Geo-grafía*] (183)
- La topografía dantesca. □ *Danteum I* (189)
- El programa: una recapitulación (194)
- Lugar: la «interpretabilidad peculiar» del texto proyectual (198)
- Las extremidades del espacio de inscripción. □ *Victims* (202)
- El proyecto como acontecimiento de fijación (207)
- [*Primeras Iconografías*] (210)
- Una topología de los fragmentos y la «línea diagonal». □ *Cannaregio I* (220)

RE-ESCRITURA _la vuelta a la doble escritura229

- La experiencia espacial del texto y su «superficie invisible». □ *Cannaregio II* (229)
- El programa: desde la huella al texto proyectual (236)
- Mitografía y escritura proyectual (239)
- La dirección diagramática y la dispersión alegórica (244)
- Re-escribir las huellas. □ *Danteum II* (253)
- [*Escritura digital*] (259)

Sinopsis. Re-escribir la tesis271

Bibliografía279

Programa

En la situación actual, donde se encuentra la arquitectura y el proyecto arquitectónico, la palabra persigue lo novedoso. El discurso acerca de la arquitectura persigue captar nuevas ideas, inventando y redefiniendo los términos para expresarlas. La multivocidad del discurso arquitectónico, las reiteradas aplicaciones de una misma palabra y su aparición en múltiples contextos, no permite que la palabra encuentre una definición más precisa, ni que cumpla su función expresiva de manera más integral. En el fondo, las palabras del actual proyecto arquitectónico se dirigen a terrenos extraños a la arquitectura porque las condiciones específicas, de un habitar que podría hacer que lo novedoso surgiera, quedan inexploradas. Las palabras persiguen lo novedoso lejos de lo que la arquitectura es, apuntando a regiones donde el eco de una cierta expresión de un pensar particularmente arquitectónico no llega. Por consiguiente, la multivocidad de la palabra no permite que la palabra adquiera el valor, que la constituiría el principal representante del pensar arquitectónico; ese papel lo asume la imagen.

La imagen pone la palabra al margen como aquello que no es apto para expresar el pensar arquitectónico. En la actualidad, la imagen parece ser el único medio para desarrollar los recorridos de un pensar, que pertenece a la arquitectura. Estos recorridos mentales se describen partiendo de las modificaciones o las transformaciones que la imagen sufre. Según ellas, se interpreta el proyectar arquitectónico como un procedimiento lineal y racionalizante a base de la imagen.

En este mecanismo, según el cual se describe el proyectar arquitectónico, algo importante cae en inatención. Desde la nada de un procedimiento inmaterial, y sólo supuestamente lineal, hace su aparición en un instante determinado la marca escrita. Hace su aparición la marca escrita como incisión sobre el cuerpo consistente y hermético del pensamiento, que tradicionalmente sólo la imagen, en tanto a idea, ha conseguido expresar. En un instante determinado del proyecto aparece una línea o una palabra escrita, como *incisión sobre la superficie del papel* y como *inscripción* en las profundidades de un medio aun inexplorado. En los trazos de los croquis o en las palabras sueltas, incoherentes a primera vista entre sí, de las intenciones del arquitecto en parte inefables, la imagen con sus modificaciones deja de ser la dominante y aquella palabra, que perseguía lo novedoso y que apuntaba a aquellas regiones donde el pensar particularmente arquitectónico resulta ser inexpresado, se excluye.

Aquel instante del proyecto arquitectónico, cuando hace su aparición la marca escrita, verbal o figurativa, condensa un pensamiento que pertenece exclusivamente a la arquitectura. El doble gesto de trazar una línea y, al mismo tiempo, de escribir una palabra coincide con el instante en el que el pensamiento arquitectónico adquiere una cierta, aunque rudimentaria, materialidad y ese doble gesto proyectual constituye el *fenómeno en cuestión* de la presente tesis doctoral.

Obviamente, en cada momento de proyectar, el arquitecto tiene a su disposición dos maneras de presentar por escrito lo pensado-imaginado: la representación visual y la

expresión verbal. Como los cuadernos de dibujos y notas de la mayoría de los arquitectos demuestran, lo espacialmente configurado y lo verbalmente articulado se encuentran en un mismo sitio: sobre la misma hoja de papel. De esa esencial *con*-(dis)posición parte la investigación. El hecho de que las líneas y las palabras se encuentran en un sitio común pone en marcha la maquinaria interpretativa de encontrar referencias, inventar correspondencias o construir similitudes, en fin, de averiguar el porqué de esta *con*-(dis)posición cuyos términos en principio antagónicos pertenecen a las más viejas e irreconciliables oposiciones entre el mostrar y el nombrar, entre el figurar y el decir.

Sin embargo, la investigación no toma las líneas y las palabras del fenómeno en cuestión en cuanto pertenecientes a dos distintos lenguajes: el gráfico y el verbal. De esta manera, el estudio de sus interrelaciones no se reduce a una dialéctica entre dos distintas maneras de expresión. En cuanto a yacentes en el proyecto arquitectónico, las líneas y las palabras del fenómeno en cuestión convergen en un lugar común, que exige al proyecto arquitectónico determinarse más allá de la neutralidad de cualquier soporte material de fijación. Sobre la superficie del papel las líneas y las palabras se retienen, pero ellas se inscriben por esencia en un medio de otro orden, y se *con*-ponen precisamente gracias a ello. Ese medio, que la presente investigación comunica, determina las interrelaciones entre las líneas y las palabras del doble gesto inicial de fijar lo pensado-imaginado, desplazándolas desde una simple referencia o correspondencia de una a otra hacia otras regiones, donde las palabras dejan de designar estrictamente lo trazado y las líneas dejan de reproducir directamente lo escrito en imagen.

La presente tesis doctoral sostiene que ese medio franqueado por las líneas y las palabras del fenómeno en cuestión adquiere las dimensiones de un espacio particular, que ha sido denominado como *espacio de inscripción*. En este espacio la representación y la descripción se suspenden merced a la indicación esencial de lo trazado y lo escrito hacia las afueras de lo gráfico, hacia el espacio arquitectónico.

El fenómeno en cuestión esconde una fijación esencial: la *escritura*, que contiene siempre en su interior una *inscripción*; es esta fijación esencial del pensamiento en algo material y constituye el punto de vista en la perspectiva de la presente investigación. Pero siendo la escritura, en su acepción amplia, la fijación esencial del pensamiento en algo material, la aproximación al proyecto arquitectónico, a partir de la escritura, aparta el discurso acerca de la arquitectura de toda dirección transcendental. En vez de ello, en vez de enfocarse en la “materialidad fugaz” de la idea, la investigación parte de la *materialidad primaria del proyecto*, de lo yacente en ello: parte de las líneas y las palabras del proyecto arquitectónico, de lo que se ha denominado *la doble escritura* del proyectar arquitectónico.

Hipótesis principal de la investigación es que ambos gestos, el de trazar en líneas y el de escribir en palabras, aunque ontológicamente incompatibles y en parte complementarios, para el proyecto arquitectónico forman una única operación de fijar el pensamiento propiamente arquitectónico. Por consiguiente, el estudio de la doble escritura nos puede proporcionar una herramienta para describir e interpretar el proyecto

arquitectónico en otros términos a los que la retórica espontánea de la forma y del discurso determina. En vez de las modificaciones de la forma sostenidas por un discurso que las interpreta, la presente tesis doctoral se ocupa de la doble escritura del proyecto arquitectónico; se ocupa de los signos de la doble escritura los cuales se consideran sistemáticamente como una misma unidad de significancia, ya sean signos icónicos o verbales, respecto a un horizonte interpretativo que pertenece a la arquitectura y del al proyecto arquitectónico.

Respecto al procedimiento de la investigación, el fenómeno en cuestión ha indicado tres campos de estudio: *una búsqueda de casos concretos* en los cuales el doble gesto gráfico aparece en su plenitud, tanto en la arquitectura como en las artes; *una búsqueda teórica* tanto en el campo de la arquitectura como en los demás campos afines al fenómeno en cuestión, los del arte, lingüística, filosofía y antropología; y *una búsqueda del origen del fenómeno en cuestión*, en paralelo a las dos primeras, localizando en la historia de la arquitectura, de las artes y de la escritura aquellos acontecimientos significativos para la investigación. Estos tres campos de investigación han originado las imágenes y los conceptos alrededor de los cuales gira la investigación, y cuyo entrelazamiento engendra la estructura del texto de la tesis y el contenido de sus artículos.

Más en detalle, a través de los tres campos de investigación iba concretándose el material estudiado, a saber: los *proyectos de referencia*, que como imágenes muestran aquellas dimensiones, escondidas en principio, del fenómeno en cuestión; los *conceptos de referencia*, que formando una lista de palabras se alejan de cualquier contexto epistemológico, de donde habitualmente devienen; y el *contexto histórico* de la investigación, condensado en trozos-imágenes que son arrancadas del continuum histórico de la escritura y sus avances, así como de la arquitectura y sus estilos. Pero el texto de la tesis no se forma a través de la enumeración de los proyectos de referencia, los conceptos de referencia y el contexto histórico. Al contrario, se forma por un entrelazamiento de imágenes y textos que, procedentes de los proyectos de referencia y del contexto histórico, explican, describen y condensan en su contenido los conceptos cruciales para la investigación.

Así pues, el recorrido que propone el texto de la tesis no se realiza según el orden que impone la secuencia histórica, ni una enumeración ordenada de autores y proyectos. A lo largo de la investigación algunos conceptos, de la lista inicial de los conceptos de referencia, han conseguido agrupar alrededor de sí mismos los demás conceptos de la lista, y al mismo tiempo las imágenes procedentes de los proyectos de referencia y del contexto histórico. De esta manera, el texto iba cobrando la forma de un catálogo de palabras, acompañado de imágenes y textos: finalmente, su estructura adquiere la forma de un *glosario*.

En un glosario no se da la definición de las palabras, válida para cualquier contexto. Su tarea consiste en aclarar el uso específico de ciertas palabras procedentes de un

CONCEPTOS DE REFERENCIA

alegoría/símbolo
 crítica/coeficiente artístico
 diagrama/plano
 dibujo
☐ Frásikleá/maqueta renacimiento
(re-)escritura/oralidad
☐ caligrama
 geografía/geometría
 gesto/acto (acción, expresión)
glosario
☐ Encyclopédie/Diccionario crítico
☐ tabla de materias
 imagen/imaginación/ειδωλον/concepto
☐ imago mundi
 índice/fenómeno
☐ fenómeno en cuestión
 ironía
 isomorfismo/homología/analogía
línea/letra/trazo
lugar
 memoria
 mito(-grafía)
 palabra
☐ nombres/títulos
 pensar
 proyecto/☐ **proyección**/reflejo
 materia
 signo/semiosis
 superficie/espacio del papel
☐ taquígrafia/Duchamp
texto (proyectual)/κεῖμενον-tejido
☐ retórica
☐ ut pictura poesis
 topografía/☐ topología
 traductor
 utopía/ficción

PROYECTOS DE REFERENCIA

☐ *Chamber Works*
☐ *Gran Vidrio*
☐ *Vanguardia rusa*
☐ *Danteum*
☐ *Victims*
☐ *Cannaregio*

CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN

[*Mitografía*]
 [*Geo-grafía*]
 [*Primeras Escrituras*]
 [*Alfabeto*]
 [*Tipografía*]
 [*Primeras iconografías*]
 [*Gramatología*]
 [*Escritura Digital*]

☐ imágenes de la investigación
 [] paréntesis históricos
conceptos del glosario

El texto de la tesis se forma por un entrelazamiento de imágenes y textos procedentes del material estudiado, a saber: de los proyectos de referencia, los conceptos de referencia y el contexto histórico.

texto determinado. Por lo tanto, el glosario ha sido siempre el anexo de cierto algo, y para el presente glosario ese algo es un texto cuyo contenido es tan amplio, que impida cualquier intento de su redacción. El glosario, cuya estructura es liberada de la secuencia histórica y de la jerarquización preestablecida entre sus materias, nos permite proponer un recorrido entre las imágenes y los textos que parte directamente de la investigación. En otras palabras, la investigación se realiza a la vez que su fijación en imágenes y textos.

Por consiguiente, el procedimiento de la investigación determina la secuencia de los conceptos del glosario y el contenido de sus artículos. En principio, la investigación pone entre paréntesis el proyecto arquitectónico para aproximar los fundamentos mismos del fenómeno en cuestión: las líneas trazadas, las palabras escritas y el origen de su *con-*(dis)posición en un medio común, excluyendo cualquier predeterminación epistemológica (arte, filosofía, lingüística). Así pues, la dirección de la investigación es *desde lo yacente del fenómeno en cuestión* (la línea, la palabra y sus interrelaciones) *hacia el resurgimiento de la doble escritura en el proyecto arquitectónico*, a través del estudio de proyectos y de momentos históricos determinados.

Más en detalle, en el artículo GLOSARIO se presenta el método de la investigación y se cuestiona la palabra escrita, antes que cualquier codificación suya, en un cierto contexto lingüístico. En las localidades y las estratificaciones de la palabra traemos cada vez adelante un aspecto de la palabra escrita, pero siempre tomándola como substancia material antes que unidad léxica, aislada del flujo del discurso y puesta en un sitio determinado.

En el artículo LÍNEA se busca encontrar la particularidad del soporte de fijación de las líneas y las palabras para el proyecto arquitectónico, entre las demás superficies de la escritura, y es donde empezamos a averiguar aquello que la presente tesis ha denominado *espacio de inscripción*. Según y respecto a ese espacio, que la tesis inaugura, se aproximan las líneas del proyecto arquitectónico. El recorrido histórico comienza en este artículo, primero con la aparición de la escritura alfabética, y segundo con la fundación del proyecto arquitectónico.

El artículo del glosario titulado TEXTO se dedica a la doble escritura. Las líneas y las palabras se conciben en su conjunto y en las condiciones específicas del proyecto arquitectónico, dando origen a lo que se ha denominado *texto proyectual arquitectónico*. A partir de la presentación de las diversas definiciones acerca de la escritura nos dirigimos a averiguar la función signica del texto proyectual. Al final, se cuestiona la función del texto proyectual respecto a la arquitectura deconstructivista, en la cual el proyecto se supone que sea asimilado a un texto.

En el artículo PROYECCIÓN se estudia principalmente el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp. Parecida a una *mitografía* moderna, la obra doble de Duchamp (Vidrio y Notas) dilucida la doble escritura y la materialidad primaria de un proyecto *sin_lugar*, es

decir de un proyecto liberado de las restricciones del lugar y de la habitabilidad de sus obras.

El artículo LUGAR se dedica a la extensión y a las extremidades del espacio de inscripción, a través de sus correlaciones con los demás ordenes espaciales, el lingüístico, geométrico y el arquitectónico, además del estudio de proyectos determinados: el *Danteum* de los Guiseppe Terragni y Pietro Lingeri, los *Victims* de John Hejduk y el *Cannaregio* de Peter Eisenman. A continuación del momento histórico dedicado al Renacimiento, la arquitectura de la Ilustración rompe con todo lo que corresponda al exterior de su escritura y de esta manera la escritura proyectual de aquel entonces resulta ser una *iconografía*.

En el último artículo del glosario titulado RE-ESCRITURA, las líneas y las palabras de la doble escritura, al principio inarticuladas entre sí, se congregan en el cuerpo significativo de la escritura proyectual, cuyo material gráfico vuelve a (in)escribirse – convergido y al mismo tiempo esparcido– según aquello que ha sido denominado *el querer-ser-fijado en tanto a lugar*. Accedemos a ese mecanismo de *re-escrituras* a través del estudio comparativo entre el *Gran Vidrio* y el proyectar arquitectónico, mientras volvemos a examinar el *Danteum* y el *Cannaregio* esta vez desde el punto de vista de ese mecanismo. Al final, la investigación vuelve a la situación actual del proyecto arquitectónico para averiguar la función de la doble escritura en la escritura digital.

Ejemplos de páginas dedicadas a la ilustración.

DIBUJAR, 1220-50. Palabra común a los tres romances ibéricos y a las lenguas medievales de Francia; significó primero 'representar gráficamente' (esculpiendo, pintando o dibujando) y también 'labrar (madera)'. El origen es incierto, pero es probable que las lenguas iberorománicas lo tomaran del fr. ant. *dehossier* 'labrar en madera', 'representar gráficamente', el cual derivará de *bois* 'madera' (del mismo origen que nuestro *bosque*).

Deriv. *Dibujo*, 1495. *Dibujante*.




LÍNEA, 1490 (*líña*, h. 1250). Tom. del lat. *linia* 'raya', 'rasgo', propte. 'hilo de lino', 'cordel' (deriv. de *linum* 'lino').

Deriv. *Lineal*, *Lineamiento*, *Alinear*, 1843; *alineación*, *Delinear*, 1674; *delineación*, 1623; *delinear*; *delineante*. *Entrelínea*; *entrelínea*. *Tranlínea*. Del anticuado *líña*: *Alíñar*, h. 1260, propte. 'poner en línea', y luego 'disponer, arreglar'; *alíñado*; *alíño*, med. S. XVI; *desalíñar*, 1495; *desalíñado* id., *desalíño* id. *Linaje*, 1209 (quizá ya 1107), del cat. *linatge* id., disminución del cat. ant. *linatge*, deriv. de *linya* 'línea' (boy *linia*); *linajista*; *linajudo*.

Crr. *Linotipia*, del ingl. *linotype*, contracción de *line of type* 'línea de composición tipográfica'; *linotipista*.

Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana, pp. 213, 362.

Stefanakis, Giannis, *Wandering Image*, 2008.




Duchamp, Marcel, *La Noria puesta al dancado por un Soltero, incluso* (fotografía), 1958

'proyección, f. Acción y efecto de proyectar. l. **'Ópt.** Imagen que por medio de un foco luminoso se arroja sobre una superficie plana. l. —Geom. y **'Pomp.** Figura que resulta en una superficie, al proyectar en ella todos los puntos de un sólido u otra figura.

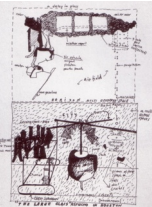
proyector, p. a. de **Proyectar**. Que proyecta. l adj. Geom. Dicese

proyector, p. a. de **Proyectar**. Que proyecta. l adj. Geom. Dicese


Diccionario ideológico de la lengua española, p. 686



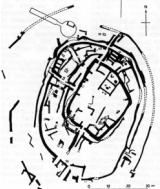
Duchamp, Marcel, *El Gran Vátrio*, Fotografía de Marcel Jean, 1958



Lerup, Lars, *The Large Glass reflected in Houston*, 2000




El Templo del ciclo, siglo VI. Rykwerf, Joseph, *La idea de ciudad*, p. 40



Asentamiento neolítico. Dimini, Grecia.



Supuesta escritura india. Gell, Ignace J., *Historia de la escritura*, p. 74



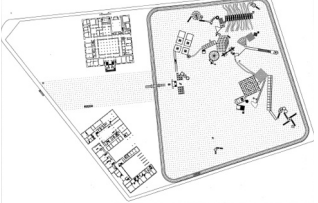
Estampa neolítica. Kastoria, Grecia


1 El Hemiciclo	1 Adhuc/Adhuc
2 El Hemiciclo	2 El Hemiciclo
3 El Hemiciclo	3 El Hemiciclo
4 El Hemiciclo	4 El Hemiciclo
5 El Hemiciclo	5 El Hemiciclo
6 El Hemiciclo	6 El Hemiciclo
7 El Hemiciclo	7 El Hemiciclo
8 El Hemiciclo	8 El Hemiciclo
9 El Hemiciclo	9 El Hemiciclo
10 El Hemiciclo	10 El Hemiciclo
11 El Hemiciclo	11 El Hemiciclo
12 El Hemiciclo	12 El Hemiciclo
13 El Hemiciclo	13 El Hemiciclo
14 El Hemiciclo	14 El Hemiciclo
15 El Hemiciclo	15 El Hemiciclo
16 El Hemiciclo	16 El Hemiciclo
17 El Hemiciclo	17 El Hemiciclo
18 El Hemiciclo	18 El Hemiciclo
19 El Hemiciclo	19 El Hemiciclo
20 El Hemiciclo	20 El Hemiciclo
21 El Hemiciclo	21 El Hemiciclo
22 El Hemiciclo	22 El Hemiciclo
23 El Hemiciclo	23 El Hemiciclo
24 El Hemiciclo	24 El Hemiciclo
25 El Hemiciclo	25 El Hemiciclo
26 El Hemiciclo	26 El Hemiciclo
27 El Hemiciclo	27 El Hemiciclo

La lista de las estructuras, sus breves explicaciones y los dibujos-diagramas de cada estructura.

Hejduk, John, *Victims*, pp. 28, 43, 100

Plano del nuevo solar





Bocetos de las estructuras enumeradas según la lista. Ordenadas en línea, mostradas de manera axonométrica y agrupadas en un sitio común: Berlín

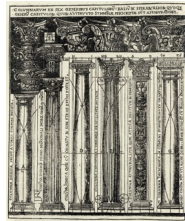


Tabla de los órdenes. Cesariano, Cesare, Di Lucio Voturno Pollino de Architectura, 1521

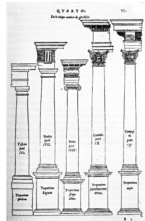


Tabla de los órdenes. Serlio, Sebastiano, Libro IV, 1537

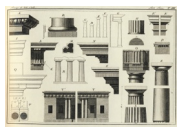
[Primeras Iconografías I]



Diversos tipos de columnas extraordinarias y simbólicas. Davilier, Charles, Cours d'Architecture, 1691



Aspecto de cinco órdenes de columnas. Scamozzi, Vincenzo, Idea della architettura universale, 1615

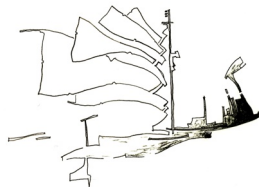


Diversos elementos del orden dórico. Cipriani, Giovanni Battista, Indica delle figure, 1800

211

PALABRA. h. 1140, antiguamente *parabla*, h. 1250. Del lat. *PARABŌLA* 'comparación, similitud', que a su vez vino del gr. *parabolē* 'comparación, alegoría' (deriv. de *parabállō* 'yo comparo, pongo al lado, bullo 'yo echo'). En romance se pasó de 'comparación a 'lección, asección muy corriente en los ss. XII-XIV, y de ahí a 'vocablo'. Por vía culta: *Parabólica*, medi. S. XV.
DERIV. *Parabólico*, 1413; *parabólicoide*, *Paulineo*, *Fuabero*, 1495; *palatrina*, *Fuabero*, *Apultrina*, 1613. *Parlar*, 1355, tom. del oc. *parlar* 'hablar', que procede del lat. *parabolarī* 'hacer comparaciones, frases': el sentido peyorativo tomado en cast. se explica por el desprecio que inspira al vulgo el palabreo incomprensible del extranjero (comp. el castellanismo francés *hâbler* 'putar'). *Parlamento*, h. 1520, probablemente del fr. *parlement*; *parlamentar*, *parlamentario*, *parlamentarismo*, *parlanchin*, 1843; *parante*, *pariero*, 1220-50; *pariente*, S. XVII, *pariente*.

Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana, p. 433-434



Manios, Dimitrios, Corte Nanul, 1997

EMBLEMA «Concreción subcutánea morfológica, simbólica de las jerarquías» (S. D.).

Diccionario abreviado del surrealismo (1938), p. 37

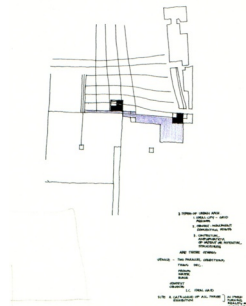
«[...] la alegoría lleva consigo una corte: en torno al centro de la figura [...] se agrupa la multitud de emblemas. Éstos parecen estar ordenados arbitrariamente [...] Esta corte está sujeta a la ley de la «dispersión» y la «recolección». Las cosas son juntadas conforme a su significación». Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, p. 182

251



Plano del sitio

Eisenman, Peter, *Cannargio*, 1978



3 TYPES OF URBAN ARCH
 1. IDEAL CITY-GRID
 2. OBJECT-MONUMENT CONNECTING POINTS
 3. CONTEXTUAL AMPLIFICATION OF LATENT OR POTENTIAL STRUCTURES
 ARE THERE OTHERS
 VENICE—TWO PARALLEL CONDITIONS
 TRANS. DEG.
 FRONTS
 WATER
 SCALE
 CONTEXT
 OBJECTS
 LC IDEAL GRID
 SITE: A CATALOGUE OF ALL THREE
 EXHIBITION
 IN ITSELF
 TURNING REALITY
 INTO UNREALITY

Eisenman, Peter, *Cities of Artificial Excavation*, Croquis 19, p. 65



SITE MAP
 REAL UNREAL
 4 REAL
 5 UNREAL
 6 DISTORTED

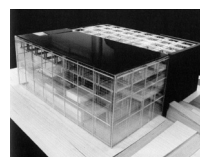
Eisenman, Peter, *Cities of Artificial Excavation*, Croquis 8, p. 57



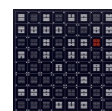
CORNERS VS FRONTS
 AFFECTING WITHOUT CONGRUENCE

Eisenman, Peter, *Cities of Artificial Excavation*, Croquis 18, p. 65

234



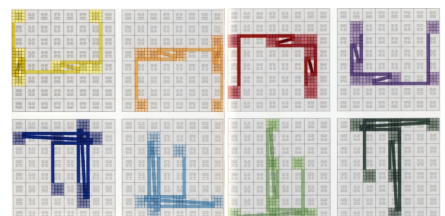
The Box of Changes



1 Chong, La cuadrícula de los 64 hexagramas

[Escritura Digital II]

Eisenman, Peter, *Museo Guangdong*, China, 2004



Diagramas de los ocho recorridos



264

Sinopsis. Re-escribir la tesis

La sinopsis de la presente tesis doctoral vuelve a recorrer el material que ha sido estudiado en el glosario, sacando algunos vínculos noemáticos de las materias de la investigación, imperceptibles en la estructuración de los artículos en torno a conceptos. Sacando este material de la secuencia de su exposición en el glosario y atravesando toda la extensión de la investigación, se presentan a continuación ciertos recorridos noemáticos imprescindibles para una fecunda re-lectura de la tesis, una re-lectura que conduciría incluso a una potencial re-escritura suya.

I

La aparición de la doble escritura se sitúa en el origen mismo de la escritura. En la antigüedad clásica, la escritura en letras y la figuración en líneas eran dos actos procedentes de un único gesto: inscribir sobre una superficie. En aquel entonces, las inscripciones recibían su significado no de su contenido, sino a partir de su efectiva presencia material dentro de la polis democrática. *El lugar determinaba el significado de lo escrito*. Las inscripciones, clavadas o montadas en el medio de la polis, funcionaban como monumentos, portadores de significación para la comunidad. Por otra parte, en el pasado remoto de un rudimentario proyecto arquitectónico, *la palabra determinaba lo construido*: la mano que construye con piedras y la voz que canta cooperaban equilibradamente en el mito de Anfión y Zeto, para erigir las murallas de la ciudad de Tebas. En el origen mítico del proyecto, el construir no era un amontonamiento de piedras sino que fue un construir simbólico, acontecido en un ritual donde la mano trazaba el *Templum* sobre el suelo y la voz establecía con palabras una red mágica en torno a lo trazado.

En aquel entonces, la palabra había sido inseparable de los gestos arquitectónicos de demarcar, trazar y construir y que se coordinaba con ellos para fundar un mundo. Al mismo tiempo, la palabra escrita y la línea trazada fueron presentes, *sémeta* materiales, instalados en un lugar determinado; fueron inscripciones cuyo significado se daba precisamente merced a su efectiva instalación en lugar. Algo de ese entrelazamiento esencial, tanto de la palabra con el proyectar como de la doble fijación gráfica con la instalación de sus marcas en lugar, es rescatado por aquello que ha sido denominado y ha sido definido, por la presente investigación, como *espacio de inscripción*.

La bipartición de la escritura, en imagen y texto, y la ruptura del vínculo de la escritura con la efectiva inscripción de sus marcas habían provocado una escisión múltiple entre los distintos medios de representar. El espacio de inscripción restaura la unidad en el gesto de proyectar individuado en su origen. Franqueado por las líneas trazadas y las palabras escritas del proyecto arquitectónico, el espacio de inscripción recupera la escisión entre el expresar, figurar, marcar y edificar, reconstituyendo la aptitud de la marca gráfica y siendo inscripción ligada a su entorno, para producir o transformar

las condiciones de su aparición: en pocas palabras, el espacio de inscripción reconstituye la aptitud de la marca gráfica, sea línea o palabra, para *espaciar*.

II

La marca gráfica, siendo inscripción ligada a un entorno, modifica las condiciones de su aparición. Delimitando, congregando o dejando plaza, la marca gráfica es el «acontecimiento de espaciar». Esta capacidad, que pertenece por igual al trazo y a la palabra escrita, permite que las líneas y las palabras del proyecto arquitectónico colaboren equilibradamente como lo hacían en el contexto ritual de su pasado. Pero cuando la colaboración de lo visual con lo discursivo se efectúa en otro contexto que el del proyecto arquitectónico, la inherente capacidad de la marca gráfica de inscribir algo en el entorno de su aparición no implica obligatoriamente la extensibilidad del gesto gráfico a su exterior, que conduciría a su efectiva instalación in situ. Este ha sido el caso del *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp, cuya realización se fundamenta en la convergencia de las figuras y las palabras pero en una convergencia de otro género que la de la doble escritura del proyecto arquitectónico: una convergencia cuyo regulador no es el lugar.

En el *Gran Vidrio*, las notas que fueron fijadas de manera *taquigráfica* se traducen a una forma «con significación plástica», como escribía Duchamp, a lo largo de una *lectura en retraso*. La fijación taquigráfica de las figuras y las palabras impide una cierta colaboración esencial entre ellas, mientras la lectura en retraso suspende “irónicamente” cualquier intento de interpretación. Por lo tanto, aunque las figuras y las palabras convergen a un punto de coincidencia, el entrelazamiento entre ellas no franquea un espacio común de interpretación. Al contrario, cualquier intento de interpretación queda restringido “irónicamente” en el intervalo de una lectura en retraso.

Frente a la instantaneidad de la escritura del *Vidrio*, que suspende un proceso de interpretación, el proyecto arquitectónico implica otro tipo de temporalidad en su escritura, una “temporalidad” portada de interpretación. Engendrado a partir de las primeras fijaciones en líneas y palabras, el material gráfico —el cuerpo significativo de la escritura proyectual— se acumula progresivamente, volviendo a escribir una y otra vez estas primeras líneas y palabras. Las *re-escrituras* del material gráfico, doblemente fijado, mantienen activo el entrelazamiento de lo visual con lo discursivo, y por tanto mantienen activo el espacio de inscripción.

La interpretación de la escritura del *Gran Vidrio* inicia y acaba durante su “extra-rápido” retención. La convergencia de las figuras con las palabras, este *symbole in taquigráfico*, aunque franquea una ampliada región común entre ellas, al final las mantiene a distancia. Siendo así, la colaboración se hace en términos de una *proyección* entre ellas. En lugar de la *inscripción* del proyecto arquitectónico que permite el entrelazamiento de las líneas y las palabras, la *proyección* interviene lo mínimo posible en lo transmitido y en su fijación manteniendo a distancia lo proyectado de su destino, quedando intocado su punto de llegada.

Frente a aquella ampliada región común del *Gran Vidrio* que permite la proyección entre las figuras y las palabras, el proyecto arquitectónico cuida esta región a través de las re-escrituras de su material porque desde ahí, y precisamente dentro de ella, puede surgir una significación propiamente arquitectónica. Las re-escrituras no transcriben un contenido pensante ni lo proyectan a la obra por construir: son inscripciones, porque ya las primeras fijaciones en líneas y palabras indican lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*.

III

La escritura ha sido definida en la presente tesis doctoral como la aptitud que puede dar lugar a una inscripción en general, en el sentido de una fijación de algo inmaterial (el pensamiento) en algo sensible (el signo gráfico). La fijación del sentido, según Edmund Husserl, es un «entrelazamiento» entre la expresión lingüística con aquellos actos inteligentes e intencionados que no son estrictamente propios del lenguaje, sino que funcionan como índices de algo que existe en el mundo. Por tanto, y según Husserl, el signo es por esencia el lugar donde se anuncia el encabestramiento entre la expresión articulada lingüísticamente y aquellos actos-gestos, pertenecientes a la esfera noético-noemática, que cubren la totalidad de la inscripción mundana.

Para el proyecto arquitectónico, los signos de la escritura proyectual aparecen en su dualidad: en *signos icónicos* y *signos verbales*. El espacio de inscripción, recuperando la ruptura entre los signos icónicos y los verbales y restaurando la unidad entre los distintos gestos de proyectar –de expresar, figurar, marcar y edificar–, determina la función particular de los signos de la doble escritura: se suspende la función expresiva de los signos –la ilustración o narración de lo pensado, la representación de la obra proyectada y la expresión de un corpus de simbolismos– a favor de su función indicativa, que inaugura la salida fuera del espacio de inscripción hacia la efectiva inscripción en el mundo. Los signos de la doble escritura, por lo tanto, remiten a la inscripción mundana y al espacio arquitectónico, mientras aquello que determina su fijación es una cierta idea cada vez de habitar, que persiste en mantenerse activa durante el procedimiento proyectual. Esta idea, en principio desdibujada de habitar, puede ser precisada en términos escriturísticos como aquello que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*, y es la condición habilitante para asignar a los signos de la escritura proyectual una interpretación.

Lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar* tiene la capacidad de «congregar las cosas en la co-pertenencia» en aquel clareado, en términos heideggerianos, donde «cada cosa recibe su lugar propio», algo que fue cumplido antes de la institución del proyecto arquitectónico stricto sensu. En aquel entonces, este clareado donde las cosas fueron congregadas, había sido un centro hallado en la realidad, en el sitio del ritual donde el gesto de la mano y el gesto de la voz se encontraban en plena sintonía. El marcaje de las fronteras de este clareado, que convertía un centro simbólico repleto de significación y además doblemente fijado en lugar, constituye *el gesto elemental arquitectónico*,

subyacente por esencia al proyectar arquitectónico de todos los períodos históricos, incluso los posteriores al periodo de su institución.

El proyecto arquitectónico es el acontecimiento de inscribir aquellos signos que son del espacio aunque no están en ello y cuyo campo de aparición es el espacio de inscripción. Para la presente tesis doctoral, el fundamento de una posible interpretación de estos signos se halla en el lugar y en aquello que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*.

IV

Una línea curva representa un recorrido en el interior del *Danteum* de los Guiseppe Terragni y Pietro Lingeri. El ligero desplazamiento de dos rectángulos áureos superpuestos permitió el diseño de la entrada. Al lado de ella, en un croquis inicial del proyecto, las palabras “Virgilio” y “Roma” dan una información añadida respecto al carácter del recorrido y al lugar de su instalación. A partir de las primeras fijaciones en líneas y palabras ya se hace patente *lo que quiere-ser-fijado en tanto a lugar*: para el proyecto de *Danteum* es un recorrido de inspiración dantesca cuya *topografía* constituye su escritura proyectual. Como si fuera en un ritual, la mano traza con figuras geométricas los límites donde el recorrido iba a instalarse, mientras la palabra designa los aspectos y las condiciones de ese recorrido. A partir de ese doble gesto, como la presente tesis doctoral sostiene, se franquea el espacio de inscripción.

Otra línea, esta vez recta, en el proyecto de *Cannaregio* no representa ni describe sino que hace ocurrir algo espacial. La «línea diagonal», como Peter Eisenman la ha denominado, aunque regula como eje de simetría las deformaciones topológicas del suelo-superficie, no es una línea puramente geométrica; aunque conecta dos puntos existentes en el sitio, no constituye un camino efectivamente trazado entre ellos; aunque se le conceda una cierta materialidad, no forma parte de una construcción venidera. Siendo una incisión sobre el terreno, establece en un entorno previamente indiferenciado una referencialidad: es una marca escrita. La «línea diagonal», que oscila entre el espacio geométrico y el marcaje realmente acontecido en el lugar, indica con precisión la intersticialidad inherente al espacio de inscripción. Para el proyecto de *Cannaregio*, el trazar sobre el papel la «línea diagonal» franquea el espacio de inscripción.

La topografía del *Danteum* congrega las figuras geométricas y los lugares imaginarios del poema dantesco en un sitio determinado, del cual el proyecto extrae las dimensiones y los esquemas de su escritura. Al contrario, sobre un fondo intencionadamente indeterminado, la escritura proyectual de *Cannaregio* dispone sus fragmentos. El proyecto se cumple en la yuxtaposición de fragmentos, pero esta yuxtaposición no conduce a la composición de su material. Los fragmentos funcionan como textos «añadidos, superpuestos, superimpuestos uno dentro, encima o debajo de otro», como escribió Jacques Derrida, sobre una *superficie invisible, compuesta de múltiples capas imperceptibles al ojo*. La superficie provoca la condensación del material gráfico no su composición, y siendo así, actúa como *diagrama*. La superposición de las

capas produce «relaciones inesperadas» entre los textos, entre las imágenes o entre los textos y las imágenes.

Para el *Danteum*, las palabras que al principio eran títulos de las cántigas de la *Divina Comedia* (Infierno, Purgatorio, Paraíso), escritas al pie de las imágenes del interior de las Salas, se hicieron *nombrés*. La doble escritura explora en la tensión entre el nombre y el diseño de lo nombrado, el campo de lo indecible donde predomina el nombre. El nombre nos dice lo que una cosa es y no cuál es su aspecto, mientras la doble escritura intenta definir arquitectónicamente lo indecible del nombre. Las palabras de la doble escritura funcionan como nombre de aquello que la mano traza y es la *yuxtaposición alegórica* entre el nombre y la imagen, la que asegura que la nomenclatura haya sido cumplida.

Para el *Cannaregio*, las palabras, como los nombres de las Salas del *Danteum*, escapan de otro orden, esta vez indeterminado, y se pegan sobre la superficie. Su cercanía con las imágenes y con los demás fragmentos conduce, en oposición al *Danteum*, a lecturas inconclusas. Las múltiples capas de la superficie de la doble escritura reciben inscripciones de elementos heterogéneos: entre ellas unas contienen las palabras. Sus divergencias con las imágenes nos obligan a esperar que nuevas palabras hagan su aparición en capas venideras. Esta dispersión del contenido de la palabra, que alude tanto al conjunto de las imágenes trazadas como a palabras por venir, hace que la marca gráfica adquiera una espacialidad peculiar, la «experiencia tridimensional» del texto, como escribía Peter Eisenman, que se refiere tanto a la palabra como a la imagen.

El *Danteum* que *congrega* las figuras geométricas y los lugares imaginarios del poema dantesco en un topos y el *Cannaregio* que *condensa* su material en capas superpuestas, ambos muestran la inherente propiedad del material gráfico del proyecto arquitectónico para provocar el enmarañamiento esencial entre lo trazado y lo escrito a través de sus re-escrituras. Al mismo fin apunta la *dispersión* del material gráfico, que para el *Danteum* conduce a dar nombre a lo diseñado y que para el *Cannaregio* resalta ciertos hilos que aunque no lleguen a consolidar un texto-tejido definitivo, son aptos para un enmarañamiento entre sí.

La *dirección diagramática* y la *dispersión alegórica*, estos dos complementarios y entrecruzados movimientos del mecanismo de re-escrituras, mantienen activo el espacio de inscripción, pero siempre respecto a lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*, que para el *Danteum* es la instalación de un recorrido de inspiración dantesca, y para el *Cannaregio* es la destilación gráfica de los datos presentes y latentes del sitio.

V

Para el arquitecto del Renacimiento, las líneas no fueron sólo el medio para reproducir sin la más mínima pérdida el aspecto y las ideas del mundo material e inmaterial respectivamente, sino que retenían gráficamente el orden simbólico de lo real. Sólo una «coherencia simbólica», y además por escrito, entre las líneas del dibujo arquitectónico y los textos de los tratados podía asegurar que el mundo adquiriese sentido y significado.

Funcionando en conjunción, las líneas y los textos garantizaban la interpretación acertada del mundo, en tanto que comentario directo suyo, reproduciendo gráficamente más que su aspecto la naturaleza misma.

El espacio de inscripción, expulsado desde la antigüedad del mundo material, insiste durante el Renacimiento en no ser retirado de él. Franqueado por las líneas del dibujo y los textos de los tratados, el espacio de inscripción se mantuvo en una capa superpuesta al mundo material siendo su complemento esencial. Sin embargo, a partir de la arquitectura de la Ilustración, el espacio de inscripción parece romper con todo lo que corresponda al mundo exterior.

Fue cuando las líneas y las palabras del proyecto arquitectónico ocupaban por igual una misma superficie, donde se omitía el orden espacial del mundo material. A partir de entonces, la tabla del diseño, horizontalmente puesta, iba a ser la superficie de la doble escritura donde las imágenes, fragmentos preexistentes, iban a ser ordenadas. Al margen de ellas, las anotaciones escritas ocupaban el espacio blanco de una superficie que no podía ser otra que la superficie de la escritura.

En oposición al Renacimiento, lo trazado y lo escrito a partir de la arquitectura de la Ilustración eran por igual fragmentos gráficos, visuales o verbales, cuyas interconexiones podían ser únicamente intra-gráficas. En aquel entonces, la escritura proyectual fue una *iconografía* y el texto proyectual fue un *emblema* que funcionaba, aunque no privado de discurso, a base de imágenes. En el emblema, el discurso no narraba ni explicaba algo distinto o en paralelo a la imagen, sino que apuntaba a ella.

El espacio de inscripción, que aunque al principio fue retirado del mundo, iba a mantenerse durante el Renacimiento en una capa superpuesta a él. La distancia que se produjo por una tal superposición, a partir de la arquitectura de la Ilustración se hizo escisión desde entonces irrecuperable. Fue cuando el espacio de inscripción rompió definitivamente sus vínculos con la inscripción mundana. Debido a ello, la doble escritura había sido obligada a encontrar desde entonces un régimen común de colaboración intra-gráfica entre las líneas y las palabras.

Se puede sostener que a partir de la Ilustración se puso en marcha gradualmente una operación de desechar lo máximo posible la inscripción de la doble escritura. Con la arquitectura deconstructivista, el proyecto llegó incluso a asimilarse con su doble escritura mientras el espacio de inscripción llegó a disminuirse a una superficie de lo textual. Entonces, todo lo que entraba en el dominio de una tal arquitectura se adaptaba a la condición-de-ser-texto, mientras el texto proyectual de la doble escritura fue más bien un entre-texto, es decir un texto entre los demás datos del proyecto: verbales, iconográficos o incluso topográficos, que fueron considerados como texto.

La operación, que empezó con la Desconstrucción, se culmina en la situación actual del proyecto arquitectónico que parece romper definitivamente con su inscripción. La escritura digital y el cambio en la economía signica que le ha provocado al proyecto, obliga a la doble escritura a una *fijación sin re-escritura*. En la actualidad, la doble escritura consiste en una transcripción inmediata de un material –indistintamente si es

icónico o verbal— relativo al pensamiento y no producido por ello, sacado del (dis)continuum digitalizado de información. Para que sea efectuada la transcripción, el material debe ser anteriormente configurado en *diagramas* y condensado en *palabras claves*. Los diagramas y las palabras claves abren el espacio de inscripción dentro del cual no adquieren consistencia sino velocidad.

La actual escritura proyectual consiste en un flujo de transcripciones, elemento por elemento, que rechaza cualquier inscripción: en realidad, la falta de inscripción se ha hecho la idea de proyectar. Incluso se puede sostener que la obra arquitectónica de hoy, perteneciendo más que nunca a este orden intra-gráfico, no sale del espacio de inscripción porque parece que no haya otro espacio (arquitectónico, geométrico o lingüístico) que el de una inscripción pero de una *inscripción reprimida*. Se trata de un espacio de inscripción incumplido porque cada vez la idea determinada de habitar, lo que *quiere-ser-fijado en tanto a lugar*, se ha hecho el-no-fijar-de-modo-rígido el lugar. La arquitectura se proyecta a golpe de su diseño.

Incluso para este espacio de inscripción que gradualmente tiende a ser reducido a un “espacio” gráfico y que parece ser, en la actualidad, esencialmente de una “inscripción reprimida”, el gesto de inscribir una significación en signos gráficos siempre-con-miras-hacia su exterior es subyacente por esencia al proyecto arquitectónico, mientras sus marcas gráficas, las líneas y las palabras de la doble escritura, no dejan de indicarnos una posible institución del lugar.